

Les musiques et la Shoah

Joseph J. Lévy

Volume 20, numéro 2, printemps 2008

Les musiques et la mort

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018355ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018355ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévy, J. J. (2008). Les musiques et la Shoah. *Frontières*, 20(2), 95–99.
<https://doi.org/10.7202/018355ar>



Es Brent (It is burning),
de Mordechai
Gebirtig (1877-1942).
Interprétation :
Yves Markowicz

Durée : 2 min 25 s

Les musiques et la Shoah

Joseph J. Lévy, Ph. D.,
professeur au Département de
sexologie, UQAM.

Événement majeur dans l'histoire tourmentée du XX^e siècle, la Shoah a constitué l'expression extrême d'un système politique dévoyé qui, se fondant sur une doctrine raciale irrationnelle, a entraîné la mort de millions d'hommes, de femmes et d'enfants et anéanti une riche culture. Depuis, les historiens et sociologues se sont attachés à reconstruire dans le détail ce génocide dans sa démographie, ses idéologies, ses étapes, ses figures marquantes, sa géographie et son fonctionnement, alors que les philosophes et les théologiens ont tenté d'en déchiffrer les significations et les retombées sur les conceptions de l'humain et du religieux. Parallèlement à ces travaux considérables, d'autres recherches se sont attachées à saisir les différents aspects de la créativité artistique et littéraire, à travers les témoignages et les œuvres qui ont pu survivre. La place de la musique dans ce contexte commence à faire l'objet d'études qui permettent de cerner les figures des compositeurs, les œuvres et les thèmes ainsi que leurs interprètes (Gilbert, 2005). Nous tenterons ici de dégager la place de la musique dans ses différents contextes avant de cerner quelques dimensions de la création musicale pendant cette période puis dans la musique contemporaine.

LA MUSIQUE DANS LES GHETTOS ET LES CAMPS

L'activité musicale sous toutes ses formes, du classique à la chanson, en passant par l'opéra et le cabaret, a constitué



ANONYME, Pierre tombale, [s.d.], Teuchtingen, Allemagne

une dimension importante de la culture européenne, y compris celle des nombreuses communautés juives. Ainsi, à côté de la musique religieuse, de nombreuses traditions populaires anciennes comme la musique klezmer diffusée par les musiciens ambulants, qui parcouraient villes, ghettos et *shtetls*, empruntant aux cultures environnantes mélodies et techniques, servaient de divertissement ou accompagnaient les rituels et les événements de la vie juive. La musique instrumentale et les chansons en langue yiddish ou locales, de la berceuse à la chanson d'amour, contribuèrent à un riche patrimoine qu'alimentaient aussi de nombreux compositeurs. Vers la fin du XIX^e siècle, ce patrimoine s'était élargi avec les répertoires de cabaret dans les grandes villes européennes qui incluaient sketches, monologues, poèmes et chansons populaires où se confrontaient tradition et modernité. L'attrait pour la musique s'est prolongé, après l'émancipation juive, avec l'adoption du répertoire de la musique classique que des musiciens, amateurs et professionnels interprétaient

et auquel contribuaient nombre de compositeurs. Cette implication n'était pas sans entraîner de vives réactions hostiles de la part de musiciens nationalistes comme Wagner et d'autres qui, épousant une vision antisémite, remettaient en question la valeur de la contribution des compositeurs d'origine juive aux patrimoines nationaux. Cette critique allait se prolonger au XX^e, alors que ces thèses étaient reprises et élargies à la suite de la prise du pouvoir par les nazis (Du Closel, 2005). Ainsi, dès 1933, ceux-ci instituèrent un bureau central de la musique dirigé par le compositeur Richard

Strauss qui avait pour fonction de gérer toute l'expression musicale en Allemagne. Il interdit toute interprétation d'œuvres de compositeurs d'origine juive, considérés comme « dégénérés », et tous les musiciens de cette origine furent expulsés des orchestres et des associations. La survenue de la Seconde Guerre mondiale allait amplifier ce mouvement et, dans l'Europe occupée, les activités musicales devinrent l'objet d'une surveillance ou d'un contrôle de la part des autorités militaires et de la police, y compris dans les ghettos ou les camps dans lesquels elles continuaient cependant de se maintenir. Schneider (1993) dégage quatre fonctions à cette musique dans ces contextes : encadrement (musique de marche qui sert à l'ordre du camp), récréation (concert de musique de chambre, jazz, variété, etc.) qui visait à donner le change, décoration (concerts de musique de chambre pour les hauts gradés) et musique environnementale (musique accompagnant les déportés et leur exécution). À côté de ces activités supervisées

par les instances nazies, la « seule musique dangereuse », note Schneider (p. 143), [...] était celle que les détenus faisaient entre eux. Ou bien cette musique lointaine, la musique interdite, la musique volée que l'on entendait sortir des baraquements, des gardiens et de l'administration [...] Car cette dernière montrait qu'il y avait un dehors, un après. Et cet espoir, qui pouvait tuer certains de ceux qui s'y abandonnaient, donnait à d'autres la force de survivre.

LA MUSIQUE DANS LES GHETTOS

Les ghettos de Varsovie, de Vilna et de Lodz avaient ainsi un orchestre symphonique et celui de Varsovie fut interdit en 1942 pour avoir désobéi à l'ordre de ne pas jouer de musique de compositeurs allemands. Des concerts de musique de chambre et de chorales se tenaient dans plusieurs de ces ghettos, mais c'est dans le camp ghetto de Terezin (Therensienstadt) situé en Tchécoslovaquie que l'expression musicale était la plus élaborée. Présenté par les nazis comme un ghetto modèle afin de convaincre le monde extérieur, en particulier la Croix-Rouge, que les déportés, provenant de plusieurs pays d'Europe, étaient traités avec certains égards, ce camp incluait une proportion importante d'écrivains, d'artistes et de musiciens qui continuèrent leurs activités de création, malgré les dures conditions. Les recherches sur ce camp de transit avant la destination finale d'Auschwitz ont mis en évidence la diversité des activités musicales qui y prenaient place (Council of Jewish communities in the Czech lands, 1965; Karas, 1993; Malafosse, 1998; Du Closel, 2005; Gilbert, 2005). D'abord clandestines, elles devinrent permises par les autorités nazies qui acceptèrent la création d'un organisme culturel central qui portait le nom d'*Organisation des loisirs*. Il comprenait plusieurs départements (musique, conférences, sports, etc.) et celui de la musique regroupait l'opéra et la musique vocale, la musique instrumentale et l'administration des instruments. Malgré les nombreux obstacles, rareté des instruments – dont certains étaient introduits clandestinement – et des partitions, recopiées à la main, plusieurs récitals se tenaient hebdomadairement. Orchestres, musiciens amateurs ou professionnels, et compositeurs organisèrent des concerts, des récitals, des représentations d'opéras auxquels les nazis assistaient – et ces activités se continuèrent, malgré la déportation d'un grand nombre de musiciens à partir de 1944. Le ghetto a vu aussi la création de nouvelles œuvres (voir ci-dessous) et de spectacles de cabaret ou d'un groupe de

jazz, les *Ghetto swingers*. Le témoignage de Wladyslaw Szpilman (1998), lui-même pianiste, et dont l'histoire servit de scénario au film de Roman Polanski, rend compte du rapport à la musique qui occupait une place significative dans la vie quotidienne du ghetto de Varsovie jusqu'à la déportation de sa population. La musique servait ainsi à assurer un modeste salaire et Szpilman fait mention d'orchestres de rue, d'une chanteuse qui « chantait de tristes ballades russes en s'accompagnant à l'accordéon et ne tendait la main qu'une fois la nuit venue [...] Elle avait une voix harmonieuse, vibrante, jouait bien de son instrument » (p. 44). Il relate le recours aux leçons de musique données par ses parents et son embauche comme musicien dans un café qui lui permit de sortir de sa dépression et de son apathie :

Ma carrière de pianiste en temps de guerre a débuté au Café Nowoczesna, rue Nowolipki. Aussi dérisoire qu'elle m'ait semblé, la vie avait fini par me tirer de ma léthargie, me forçant à chercher un moyen de gagner de quoi subsister. Et j'en avais trouvé un, grâce au Ciel. Mon travail ne me donnait guère le loisir de broyer du noir, et puis de savoir que la survie de tous mes proches dépendait de mes maigres cachets d'interprète m'a conduit à surmonter peu à peu le désespoir sans fond dans lequel j'avais sombré (p. 75).

Il s'adonne aussi à la composition d'un concertino. Si la musique est source de divertissement pour les habitants fortunés qui fréquentaient les cafés, des concerts de musique de chambre se tenaient aussi à domicile. Par la suite, lorsque la plus grande partie du ghetto fut déportée et qu'il fut lui-même obligé de se cacher, il mentionne à quelques reprises ses préoccupations pianistiques :

Peu après mes mains se posaient sur un clavier pour la première fois en l'espace de sept mois. Sept mois au cours desquels j'avais perdu tous les être aimés, survécu à la liquidation du ghetto et aidé à démolir ses murs en coltinant de la chaux et des briques... [...] Mes doigts gourds ont parcouru péniblement les touches, produisant des sons qui m'ont semblé étranges, irritants (p. 157).

Isolé dans une maison, échappant de justesse aux SS, il se plante une écharde sous l'ongle du pouce droit qu'il ne peut extraire, ce qui l'inquiète quant à sa capacité de continuer à jouer du piano :

Dans le contexte, cet incident mineur était porteur de graves conséquences, puisque je n'avais pas de désinfectant [...] Même en admettant que

l'infection reste cantonnée à ce doigt [...] je risquais d'en garder un pouce déformé, ce qui mettrait une fin définitive à ma carrière de pianiste. Toujours dans l'hypothèse que je sois en vie quand la paix reviendra (p. 199-200).

Confronté à l'officier allemand qui le sauvera de la mort, il doit faire la preuve de son talent de pianiste dans des conditions extrêmes :

Quand j'ai posé mes doigts sur le clavier, j'ai senti qu'ils tremblaient. Habitué que j'avais été à gagner ma vie en plaquant des accords, je devais donc la sauver de la même manière ! Quel changement ! [...] Et ces doigts agités de frissons, privés d'exercice, depuis deux ans et demi, raidis par le froid et la saleté, embarrassés par des ongles que je n'avais pu couper depuis l'incendie qui avait failli m'emporter ! [...] J'ai joué le *Nocturne en ut dièse mineur* de Frédéric Chopin. Le son vitreux des cordes mal tendues s'est répandu dans l'appartement désert, est allé flotter sur les ruines de la villa d'en face pour revenir en échos étouffés, d'une rare mélancolie. Lorsque j'ai terminé le morceau, le silence n'en a semblé que plus oppressant, irréel. Un chat solitaire s'est mis à miauler dans la rue. Puis il y a eu un coup de feu en bas, ce bruit agressif, sans appel, si typiquement allemand... (p. 208-209)

Ce témoignage met en relief la résilience de nombreux musiciens face à l'adversité et aux conditions abjectes auxquels ils se voyaient confrontés. Cette passion pour la musique, qui s'inscrivait pourtant sous le signe omniprésent de la mort, toujours imminente, constituait un moyen de survie, comme le rapporte un violoniste interné à Terezin, Karel Fröhlich :

Nous ne jouions pas réellement pour un public, puisque celui-ci disparaissait continuellement. D'une certaine manière, tout cela a représenté un effort pour traverser la guerre, pour survivre [...] Vous ne saviez jamais si vous seriez à la même place en train de faire de la musique, ou si vous alliez monter dans un de ces trains. [...] J'y ai joué pour un public mort. Pour les survivants, tout cela a peut-être eu un sens (Karas, 1993, p. 203, cité dans Malafosse, 1998, p. 160).

Malafosse (p. 160) considère que « [p]our le public, ce fut un moyen d'oublier pendant quelques heures la réalité. Et d'une certaine manière, cette activité culturelle a permis aux prisonniers de rester des êtres humains à part entière ». Néanmoins, ces activités musicales ne semblaient pas toujours des

divertissements acceptables lorsqu'ils prenaient place après les *Aktionen*, les opérations de ratissage menées par les troupes nazies. Ce fut le cas, par exemple, lors d'un concert controversé qui devait se tenir en janvier 1942 dans le ghetto de Vilna, quelques semaines après un massacre. Le chroniqueur du ghetto, Herman Kruk, nota dans son journal « On ne fait pas du théâtre dans un cimetière » (cité dans Kalisch et Meister, 1985, p. 3). Le concert eut quand même lieu, servant de forme de commémoration pour les victimes.



Louis CUMMINS, *Wagner, « Festspielhaus »*, 2007, photographie tirée d'un vidéo, tiré d'un film, 41 cm x 65 cm, collection de l'artiste.

LA MUSIQUE DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION ET D'EXTERMINATION

Dans les camps de concentration et d'extermination, les activités musicales étaient aussi présentes. Il existait ainsi des orchestres de prisonniers que les autorités nazies ont institutionnalisés à partir de 1942. Ces orchestres étaient surtout masculins mais, dans le camp de Birkenau, l'on retrouvait aussi un orchestre de femmes sur lequel plusieurs témoignages ont été recueillis et publiés (Fénelon, 1977 ; Lasker-Wallfisch, 1998 ; Newman et Kirtley, 2000). L'enrôlement dans un orchestre constituait un avantage sélectif dans la mesure où il s'accompagnait de conditions de vie un peu moins dures que celles des autres déportés, ce qui n'était pas sans susciter des réactions de la part des codétenus qui jalouaient les musiciens (Du Closel, 2005 ; Newman et Kirtley, 2000). Auschwitz comptait ainsi six orchestres qui, avec leur musique, accueillaient les déportés à leur arrivée dans les camps, les accompagnaient à leur mort dans les chambres à gaz, à leur travail, matin et soir, ou à leur exécution. Fania Fénelon (1977), une cantatrice, rapporte dans son témoignage, les sentiments qui l'habitaient :

Here, in the icy air of this winter morning, in this geometrical landscape of squat, stumpy sheds with barbed wired above them, the watchtowers, without a single tree on the horizon, I became aware of the extermination camp of Birkenau, and of the farcical nature of this orchestra conducted by this elegant woman, these comfortably dressed girls sitting on chairs playing to these virtual skeletons, shadows showing us faces which were faces no longer (p. 47).

Ces formations interprétaient aussi des concerts pour les autorités des camps. À part ces orchestres, plusieurs ensembles musicaux (chœurs, ensembles de jazz, quatuors de cordes) s'étaient formés, interprétant des pièces de répertoire ou des compositions originales. Les biographies ou les témoignages de musiciens mettent en évidence les formes de résilience auxquelles la musique contribuait (Maffre Castellani, 2005). Anita Lasker-Wallfisch (1998), une violoncelliste dans l'orchestre de femmes d'Auschwitz-Birkenau et qui survécut, écrit à ce propos :

[...] malgré ma tête rasée et mon numéro tatoué sur le bras, je n'avais pas complètement perdu mon identité. Certes, je n'avais plus de nom, mais j'étais identifiable. [...] J'étais « la violoncelliste », Je n'étais pas confondue dans la masse grise des anonymes, perdue dans la foule. Bien que je n'y aie jamais réfléchi pendant mon séjour là-bas, je suis convaincue aujourd'hui que cela m'aida, indirectement, à maintenir un semblant de dignité (1998, p. 108).

Elle rapporte aussi l'effet euphorisant d'un des concerts sur l'état d'esprit des prisonnières :

Cela ne semble pas très extraordinaire, il s'agissait d'une banale soirée de musique de chambre. Avec toutefois une différence. Nous avions pu nous élever au dessus de l'enfer d'Auschwitz et rejoindre des sphères où la dégradation de l'existence dans un camp de concentration ne pouvait nous atteindre (p. 121).

Un commentaire qui fait écho à celui de Simon Laks, un musicien qui survécut aussi à ce camp : « Nous sommes redevenus des hommes normaux pendant les courts instants que dure la musique que

nous écoutons dans un recueillement religieux » (Laks, 1948, p. 185, cité dans Schneider, 1993). La sévérité avec laquelle la chef d'orchestre, Alma Rosé, elle-même violoniste, traitait ses musiciennes (Newman et Kirtley, 2000), souvent de très jeunes femmes traumatisées par la perte de leur famille et de leurs amis, pour les amener à bien interpréter la musique, lui apparut aussi, rétrospectivement, comme une stratégie de survie :

Alma se fixa pour tâche de créer un véritable orchestre, répondant aux exigences les plus sévères.

Celles du milieu dans lequel elle avait grandi. Cela signifiait qu'elle devait faire travailler chacune de nous pratiquement note par note. [...] Alma était intraitable et nous punissait sévèrement chaque fois que nous faisions une fausse note. [...] Je ne peux pas dire que j'aimais Alma. J'étais furieuse et je la détestais. Mais aussi étrange que cela puisse paraître, je n'en ai aujourd'hui que plus d'admiration pour son attitude. [...] Grâce à cette discipline de fer, elle réussit à détourner notre attention de ce qui se passait à l'extérieur du Block, des cheminées qui fumaient et de la vie misérable du camp, nous obligeant à nous concentrer que sur le fa, le fa qui aurait dû être un fa dièse... Peut-être était-ce manière d'éviter la folie, en nous impliquant toutes dans sa poursuite effrénée de la perfection, elle nous a probablement aidé à ne pas perdre la raison (p. 110-112).

Fania Fénelon a aussi raconté dans le détail la vie quotidienne de cet orchestre et la fonction paradoxale de la musique dans ces conditions :

At Birkenau, music was indeed the best and worst of things. The best because it filled in time and brought us oblivion, like a drug; we emerged from it deadened, exhausted. The worst, because our public consisted of the assassins and the victims; and in the hands of the assassins, it was almost as though we too were made executioners (p. 125).

Cette fonction paradoxale de la musique a aussi été relevée dans les réflexions contemporaines. Schneider (1993 ; 2001) s'interroge ainsi sur « la musique au lieu de la mort » et avance la présence d'une coexistence des opposés, « les plus inhumains des

bourreaux, les déshumanisateurs systématiques qui organisèrent dans les camps la production rationnelle de la marchandise-mort à partir des vies humaines aimaient vraiment la vraie musique» (1993, p. 148). Cette «étrange présence de la musique» dans les camps proviendrait de «son absence de contenu significatif», contrairement à d'autres arts, et, de ce fait, «elle ne fut pas atteinte par la destruction du langage qui était la véritable extermination à laquelle le système concentrationnaire se dédiait» (1993, p. 149). Faillie dans le système totalitaire, la musique obligeait à établir des liens sociaux et à rappeler le maintien d'une éthique minimale, y compris dans la qualité de l'interprétation. Quignard (1996), s'interrogeant sur les fonctions anthropologiques et politiques de la musique et s'appuyant sur des textes de Primo Levi et Simon Lacks, réfute, quant à lui, cette perspective pour considérer le recours à cet art comme contribuant à la structure du pouvoir nazi, à l'obéissance des déportés, à leur démoralisation et, finalement, à leur mort. La musique, loin d'avoir une fonction de résilience, est devenue alors maléfice : «la musique est liée à la meute de mort» (p. 226).

LA CRÉATION MUSICALE DANS LA SHOAH

Autre paradoxe, celui de la création musicale dans les camps, sur laquelle insistent plusieurs travaux. Cette création permettait aux prisonniers de :

[...] ne pas se laisser sombrer dans l'état animal auquel, à force de privations et de mauvais traitements, les nazis voulurent réduire leurs prisonniers [...] [en produisant] la preuve que même dans les camps, des individus ont réussi à créer et à goûter des œuvres d'art, c'est l'indice d'une victoire de l'humain, la démonstration de l'irréductibilité de l'esprit humain dans les pires circonstances (Chaumont, cité dans Petit, 2007).

C'est en particulier à Terezin que cette création est manifeste (1993) et elle se reflète dans la diversité des œuvres composées dans ce contexte par de nombreux musiciens : musique instrumentale, œuvres pour voix et chœurs, cantates, opéras, etc. (Karas, 1993, Malafosse, 1998 ; Du Closel, 2005). Plusieurs de ces œuvres sont inspirées par l'expérience concentrationnaire comme *Terezin*, suite pour piano de Karel Berman, *Berceuse du ghetto* de Carlo Taube, *Teresinsky pochod* (Marche de Terezin) de Karel Svenk, mais surtout dans l'opéra en un acte de Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung* (L'empereur d'Atlantis ou le refus de mourir) composé en 1944 sur un livret de Petr Klen. Viktor Ullman, notait à ce propos dans son *Journal* : «la

seule chose digne d'être dite est [...] que nous ne restions pas là à pleurer au bord des fleuves de Babylone, mais que notre volonté de créer était aussi forte que notre désir de vivre» (cité dans Batta, 2000, p. 665). Cet opéra, répété mais interdit de représentation – et qui ne sera représenté qu'en 1975 –, se nourrit de plusieurs styles musicaux (des influences de Mahler et Kurt Weill à celles du jazz), fait appel à une instrumentation éclectique (piano, orgue, clavier, banjo, saxophone) et met en scène le paradoxe de la mort. L'empereur Overall, référence à Hitler, a déclaré une guerre totale à ses sujets, mais la Mort, offensée par sa conduite, refuse de continuer à faire mourir et brise son sabre, rappelant qu'elle n'est pas la cause des souffrances mais un refuge. L'empereur lui demande de reprendre ses fonctions, ce que la Mort accepte, à condition que le monarque meure le premier. L'opéra finit sur une note morale : «Tu ne prendras pas le grand nom de la Mort en vain.» Un autre opéra, pour enfants, *Brundibar*, de Hans Krasa, écrit avant le début de la guerre, qui met aussi en scène le thème de la domination et de la révolte, est présenté à Terezin. Sans faire référence aux conditions de sa création, il symbolise la victoire des enfants dans le besoin sur la tyrannie d'un joueur d'orgue de barbarie, une allusion à Hitler, qui les empêche de ramasser des sous pour soigner leur mère malade. Petit (2007) a aussi montré dans les œuvres instrumentales et les chansons, un cryptage permettant de faire passer un message :

[S]i l'allusion au religieux semble constituer une sorte de « langage codé », en ce qu'elle permet aux prisonniers d'entrer en communion spirituelle sans que les SS ne puissent le percevoir, elle peut également être considérée comme un retour des compositeurs à une spiritualité qu'ils avaient délaissée, voire ignorée des années durant. La référence à Dieu et à la religion semble donc participer tant d'une volonté de revenir au religieux que de celle de résister intellectuellement, artistiquement et humainement en faisant appel à des « significations cachées ». Musique instrumentale et vocale ont donc tantôt agi comme métalangage ou langage codé, tantôt assumé une vocation hymnique et profératoire.

Les chants composés pendant cette période reflètent « les conditions de détention, l'espoir de la libération, la douleur de la captivité », mais aussi le recours à des compositions satiriques à double entendre (Du Closel, 2005, p. 365), une évaluation qui rejoint celle de Rubin (1979). Les thématiques touchées dans ces chants constituent un regard ethnographique sur

les réalités quotidiennes des ghettos et des camps, la destruction des vies, la détresse des enfants mais, en parallèle, ils mettent aussi en évidence les appels à l'espoir et à la résistance que l'on retrouve dans les hymnes des partisans parmi lesquels l'un des plus connus est celui de Hirsch Glick qui l'écrivit dans le ghetto de Vilna au moment de l'insurrection du ghetto de Varsovie en 1943. Repris dans plusieurs langues, chanté par les brigades de partisans européens et les déportés, son refrain insiste sur la revendication de la liberté :

Ne dis jamais que c'est
ton dernier chemin
Malgré les cieux de plomb
qui cachent le bleu du jour
Car sonnera pour nous l'heure
tant attendue

Nos pas feront retentir ce cri : nous sommes là.

LA SHOAH DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Après la guerre, de nombreuses œuvres musicales ont été inspirées par la Shoah mais peu d'études approfondies leur ont été consacrées. Du Closel note à cet effet que :

Chacune des œuvres ainsi écrites apporte une pierre vivante à la mémoire de ces événements. Ce phénomène a été le fait non seulement des compositeurs frappés par l'interdit nazi ou victimes directes des camps, mais également de représentants de générations dont l'activité créatrice s'est développée après 1945 (2005, p. 507-506).

Pour illustrer le registre de ces compositions, la discographie sur cette musique disponible sur un site Internet (Torrés, 2007) recense près de 100 disques, y compris les bandes sonores de films ou de séries de télévision sur la Shoah.

La classification de ces œuvres met en relief quelques-unes de leurs caractéristiques. Elles touchent ainsi l'ensemble des formes musicales avec, par ordre d'importance, la musique de films, les compositions pour orchestre et voix, les symphonies chorales ou non, les œuvres vocales, les requiems, les cantates, les concertos, les quatuors, les pièces pour piano, les oratorios et l'opéra. Cette distribution met en évidence la place privilégiée des productions cinématographiques et télévisuelles qui traitent des événements qui sont survenus à cette période, comme le film de Spielberg, *La liste de Schindler* ou la télé-série *Holocauste*. Les créations musicales de compositeurs européens, américains ou israéliens, font appel à différents styles, du classique à la musique électroacoustique et incluent quelquefois des textes de déportés. C'est le cas, par exemple, du requiem de la compositrice Zlata Razdolina, qui se base sur une suite de poèmes, *Le chant du peu-*

ple juif assassiné, de Yitshok Katzenelson, l'un des combattants du ghetto de Varsovie mort dans les camps. Ce texte a aussi été repris par Wolf Biermann, un chansonnier d'origine allemande et par Artur Gelbrun dans *Lament For the Victims of the Warsaw Ghetto*. On retrouve aussi dans le *Shema* de Simon Sargon le recours à des poésies de Primo Levi, tandis que Thomas Pasatieri intègre des lettres de Pola Braun, morte au camp de Maidanek, dans son œuvre *Letter to Warsaw*. Les titres de ces créations mettent en évidence la variété des références contextuelles. On retrouve ainsi des œuvres qui s'inspirent des concepts bibliques ou de rituels juifs, par exemple, *Shema* (Écoute, premier mot de la déclaration de foi juive) de Simon Sargon, *Kaddish* (prière pour les morts) de Frederick Kaufman ou de Mark Kopytman, *Yzkor Requiem* (Requiem du souvenir) de Thomas Beveridge, *Memorial Candles* de Benjamin Lees. Les références au vocabulaire religieux se retrouvent aussi dans des œuvres comme *Me'haye hametim* (Résurrection des morts) de Noam Sheriff, *Crystal Psalms* de Alvin Curran, *From the ashes reborn* (Symphonie n° 2) de Richard Honoroff. Les renvois au génocide, à l'Holocauste ou à la Shoah, sont fréquents dans les titres d'œuvres dont la fonction commémorative et de deuil est affirmée¹. Plusieurs titres font aussi mention de noms de camps, en particulier Auschwitz, symbole des stratégies génocidaires², des lieux de massacre ou de déportation tout comme ceux des ghettos, en particulier celui de Varsovie³. Les références aux signes de discrimination ou aux techniques de déportation ou de liquidation servent aussi à souligner la spécificité du système génocidaire : *Yellow Stars* de Isaac Schwartz, *Different trains* de Steve Reich, *Ash un Flamen* (Cendres et flammes) de Simon Sargon, *Oh the Chimneys* de Shulamit Ran. Cette brève analyse, qui demande à être complétée par des études plus musicologiques, témoigne de la richesse des créations musicales et de leurs fonctions dans le maintien d'une mémoire collective autour de l'événement de la Shoah et son appropriation par de nouvelles générations. Parallèlement à cet essor, il faut aussi noter le déploiement du travail de collecte, d'enregistrement et d'interprétation du patrimoine musical de la période du génocide⁴. Les concerts et les disques se sont ainsi multipliés, tout comme les sites Internet consacrés à cette thématique comme, par exemple, ceux du Florida Center for Instructional Technology⁵, du United States Holocaust Memorial Center⁶ ou du Intute⁷ qui fait la recension des sites sur la musique de cette période.

La place des musiques dans la Shoah met en évidence leurs fonctions paradoxales qui s'inscrivent dans cette « zone grise » dont

parle Primo Levi dans *Les Naufragés et les Rescapés* (1989). Arme politique de déshumanisation ouvrant sur la mort collective et mode de résilience certain qui permet à plusieurs de survivre dans des conditions abjectes et d'y trouver une source de créativité, de résistance et d'affirmation des valeurs qui fondaient à leurs yeux l'humanité véritable, la musique met ainsi en relief les contradictions de l'espèce humaine, à la fois *sapiens* et *demens* (Morin, 1973). Leur écriture musicale et leurs textes témoignent aussi d'une expérience tragique que l'on peut encore saisir aujourd'hui dans l'écoute de ces œuvres, écho d'une souffrance et d'une espérance. Elles nourrissent encore aujourd'hui l'inspiration musicale de nombreux musiciens qui, dans leurs œuvres, rappellent l'exigence d'un travail de deuil encore inachevé, en appellent à la mémoire, à la commémoration et à la vigilance.

Bibliographie

- BATTA, Andras (2000). *Opéra. Compositeurs. Œuvres. Interprètes*, Cologne, Könemann.
- COUNCIL OF JEWISH COMMUNITIES IN THE CZECH LANDS (1965). *Terezin. 1941-1945*, Council of Jewish communities in the Czech lands, Prague.
- DU CLOSEL, Amaury (2005). *Les voix étouffées du III^e Reich. Entartete Musik*, Paris, Actes Sud.
- FÉNELON, Fania (1977). *Playing for Time. An Extraordinary Personal Account of the Women's Orchestra in Auschwitz-Birkenau*, New York, Atheneum.
- GILBERT, Shirli (2005). *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press.
- KALISH, Shoshana et Barbara MEISTER (1985). *Yes, We Sang! Songs of the Ghettos and Concentration Camps*, New York, Harper and Row.
- KARAS, Joza (1993). *La musique à Terezin, 1941-1945*, Paris, Éditions Gallimard.
- LACKS, Simon et René COUDY (1948). *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France.
- LASKER-WALLFISCH, Anita (1999). *La vérité en héritage, la violoncelliste d'Auschwitz*, Albin Michel.
- LEVI, Primo (1989). *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard.
- MAFFRE CASTELLANI, Françoise (2005). *Femmes déportées. Histoires de résilience*, Paris, éd. des Femmes, Antoinette Fouque.
- MALAFOSSE, Fanny (1998). « La musique et les arts de la scène », dans Sabine ZEITOUN et Dominique FOUCHER (dir.), *Le masque de la barbarie : le ghetto de Theresienstadt. 1941-1945*, Lyon, Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, p. 151-169.
- MORIN, Edgar (1973). *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil.
- NEWMAN, Richard et Karen KIRTLEY (2000). *Alma Rosé. Vienna To Auschwitz*, Portland, Amadeus Press.

QUIGNARD, Pascal (1996). *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

PETIT, Élise (2007). Musique, religion, résistance à Theresienstadt, <http://www.musicologie.org/publiem/petit_elise_musique_religion.html>, consulté le 28 août 2007.

RUBIN, Ruth (1979). *Voices of a People. The Story of Yiddish Folk Song*, Philadelphie, The Jewish Publication Society of America.

SCHNEIDER, Michel (1993). « La musique au lieu de la mort », *Les temps modernes*, n° 562 p. 138-163.

SCHNEIDER, Michel (2001). *Musiques de nuit*, Paris, Éditions Odile Jacob.

SZPILMAN, Wladyslaw (1998). *Le pianiste. L'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le ghetto de Varsovie, 1939-1945*, Paris, Éditions Robert Laffont.

TORRÉS, Claude (2007). *Les sons de la mémoire*, <<http://claudet.club.fr/Ghettos-Camps/MusiqueMemoire.html>>, consulté le 28 août 2007.

Notes

1. *Holocaust Cantata* de Michael Horvit, *Holocaust Requiem* de Zlata Razdolina, *Holocaust memorial cantata* de Martha Ptaszynska, *Requiem for the Holocaust* de David Axelrod, *Holocaust Suite* de Morton Gould, *The Holocaust* (Symphonie n° 3) de Richard Nanes, *In Memoriam Holocaust* de Ruth Schontal, *In the Name of the Holocaust* de John Cage, *Hashoah Lamentations* de Paul Hofmann, *Shoah* (Symphonie n° 2) de Richard Honoroff, *Holocaust : A Requiem for the Fate of the Jews* de Simon Lazarov, *Shoah* (quintette pour clarinette et cordes) de Alain Krotenberg, *Symphony for a Genocide* de Mauricio Bianchi, *A Memorial to the Victims of War* de Ilja Zelinka, *In Memory of the Six Million* de Benjamin Frankel ou *Monument for Six Millions Jews* de Peter Kolman ; *The Walls Are Quiet Now*, *A Holocaust Remembrance Trilogy* de Sylvia Glickman, *Symphony of Sorrowful Songs* de Henryk Mikolaj Gorecki.
2. *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* de Luigi Nono, *Dies Irae (Auschwitz Oratorio)* de Krzysztof Penderecki, *Imagini da Auschwitz* de Guido Arbonelli, *Oratorio d'Auschwitz* de Jerzy Maksymiuk, *Kaddish for Bergen Belsen* de Adrian Snell, *Die Asche von Birkenau* de Gunter Kochan, *Dachau reflexions* de Yoav Talmi, *Mauthausen* de Mikis Theodorakis et une œuvre du même nom de Joe Zawinul.
3. *Lament For the Victims of the Warsaw Ghetto* de Artur Gelbrun, *The Fool of the Warsaw Ghetto* de Shonaleigh Cumbers, *A Survivor from Warsaw* de Arnold Schoenberg *Three Jewish Songs from the Ghetto*, un arrangement de Yoav Talmi.
4. Le site <http://holocaustmusic.ort.org/index.php?id=audio_index> présente un index d'extraits musicaux qui couvrent la période de la Shoah et post-Shoah et qui donnent un aperçu du vaste répertoire de ces périodes.
5. <<http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/music.htm>>
6. <<http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/music/>>
7. <<http://www.intute.ac.uk/artsandhumanities/cgibin/search.pl?term1=Holocaust%20music>>